MAURICE RAYNAL

Quelques Intentions du Cubisme

EDITIONS DE "L'EFFORT MODERNE"

LÉONCE ROSENBERG

19, Rue de la Baume - Paris

QUELQUES INTENTIONS

DU CUBISME

Cette conférence a été prononcée le 11 mai 1919

chez Monsieur et Madame Fitch

Je remercie vivement monsieur et madame Fitch d'avoir bien voulu me permettre de vous entretenir de sujets si ardus que l'esthétique en général et le Cubisme en particulier. Et, bien plus encore, je les remercie de me laisser bavarder d'une chose aussi délicate que la Vérité, car il s'agira surtout de la vérité en art, dans les quelques idées que je désirerais vous exposer. Je dis bien : vérité; car l'on confond quelquefois certitude et vérité. C'est l'éternelle querelle des sens et de la raison. Mais la certitude n'est qu'une croyance très relative, alors que la vérité est *ce qui est*. L'audace est grande, certes, mais un artiste, comme un poète, ne serait plus digne de cette sorte de sacerdoce, s'il connaissait la peur. D'autre part enfin, l'artiste a parfaitement le droit de dégager et d'utiliser ce que contiennent de beau et de poétique les grandes formes de la philosophie, quand il ne lui arrive pas à son tour d'en suggérer aux philosophes.

Le but de toute recherche en art, ne doit être ni l'idéal, ni la réalité, mais le vrai. Et quand je vous aurai montré ce que j'entends par vérité en art, je commenterai cette phrase de Georges Braque, qui servira de thème à ma causerie : « Les sens déforment, mais l'esprit forme. »

La vérité éternelle est une divinité si redoutable que bien des hommes, et des plus grands, pour n'avoir pu la regarder en face, ont décidé d'en inventer une nouvelle, de toutes pièces, et non pas, hélas! à leur image mais à leur caricature. Alors que dans les meilleures religions, les dieux sont faits à l'image de l'homme

considéré dans ce qu'il a de plus vrai, ou de plus pur, en art, l'homme se copie volontiers dans ce qu'il a de plus vulgaire. Cependant l'art n'est qu'une sorte de religion et dans les périodes où il a paru le plus grand, c'est toujours la Foi qui l'a inspiré : foi religieuse ches les Egyptiens, foi dans la religion de la beauté chez les Grecs : foi chrétienne au moyen-âge. C'est pourquoi, le mobile de l'art au XX^{e} siècle sera suggéré à son tour par une foi : la foi dans la vérité philosophique et scientifique.

La pensée humaine est donc sollicitée par deux sortes de vérités de natures dissemblables et d'inégales valeurs. On les a baptisées assez nettement. D'abord les vérités *commodes*, et, les autres ..... les *incommodes*, mais cependant les seules *réellement vraies*.

Les vérités commodes seront celles que suggèrent nos sens, nos sens amoureux du direct, du précis, nos sens ennemis de l'effort, des exigences de l'esprit, nos sens paresseux amis du bien-être et du facile, en un mot les vérités des sens.

Les vérités incommodes, au contraire, resteront l'apanage des efforts de la raison, elles tendront à la connaissance des choses dans ce qu'elles ont d'essentiel et d'abstrait; elles seront les vérités de l'esprit.

C'est ainsi que la recherche de la vérité en art a déterminé un essai de notation picturale qui n'est pas précisément commode. Cependant, le cubisme n'a jamais eu la prétention d'être un art « pour tout le monde ». Les géométries non euclidiennes, la poésie de Mallarmé, la musique de chambre. toutes les sciences encore, ne sont pas publiques et n'oublions pas que l'art est et doit être une « finalité sans fin ». Mais, vous connaissez cette anomalie : personne ne jugera un ouvrage scientifique, mais tout le monde *« se connaît en peinture »*.

Nous noterons donc, en premier lieu, que sauf aux époques

d'art primitif, et dans quelques cas exceptionnels (nous reviendrons d'ailleurs sur ce sujet), la peinture s'est contenté d'obéir exclusivement ou presque, aux injonctions absolues des sens. Or, si nous songeons à la vérité, une pareille peinture ne pouvait donner naissance qu'à des vérités médiocres, des certitudes passagères, des croyances souvent erronées, à des vérités de tout repos si l'on peut dire. Lorsque les grands artistes faisaient intervenir dans leurs œuvres des intentions historiques, religieuses, pédagogiques, morales ou psychologiques, ce n'était pas là des *excuses*, mais des réels sujets. Et leur magnifique sensibilité laissée en liberté ne trouvait guère dans ces sujets que des occasions de s'épanouir, qui ouvraient la porte à l'insuffisance comme à l'exagération.

Or, l'abus de la sensualité était certainement la cause prépondérante de ces insuffisances. Les artistes, en effet, ne voyaient guère que ce que nous pourrions appeler le *fait simple*, le *fait vulgaire* des objets qu'ils avaient chosis, alors que l'artiste moderne considérera les objets et leur ensemble comme des *faits artistiques*.

Mais, ceci demande quelques explications. Lorsque vous frottez un bâton d'ébonite sur quoi que ce soit, les yeux vous indiquent immédiatement que ce bâton attire des morceaux de papier, et voilà certes, une vérité puisque chaque fois qu'on renouvellera l'expérience le même phénomène se reproduira. Cependant, lorsqu'à son tour le savant examinera ce phénomène, il pensera d'emblée « Tout corps frotté dégage de l'électricité. » Ne voyez-vous pas là une vérité synthétique d'un ordre plus élevé? Or, l'artiste ne regarde pas la nature suivant la vulgarité du premier procédé. Lorsqu'il examine une orange à l'aide seulement de ses moyens sensuels, il ne voit qu'un fruit aux contours mœlleux, à l'aspect savoureux, à la peau grenue et brillante, etc., c'est-à-dire qu'il ne voit que le *fait simple* de l'orange, et voilà une petite cer-

titude. Mais, s'il considère le même fruit dans son aspect éternel et synthétique, il ne voit plus dans l'orange qu'une sphère de couleur orangée, et la constatation de cet ensemble d'éléments constitue un fait artistique primordial.

Remarquez d'ailleurs que le langage procède de la même façon. Quand je veux parler d'une table, je ne dis pas: voici une planche de couleur marron et très brillante, fixée sur quatre pieds de même teinte, mais de forme contournée etc. etc... Non! je dis: «Voilà une table» et c'est tout. Notez même combien l'appellation de table constitue *ce meuble lui-même*, dans son essence, puisque la même appellation servira à toutes les tables du monde quelle que soit leur forme, leur matière, leur couleur, en un mot leurs accidents.

Or, le procès de la peinture d'imitation, ou comme nous disons dans notre patois, la peinture directe, pour l'opposer à l'indirecte qui est la nôtre, le procès de cette peinture, dis-je vous l'avez fait cent fois et vous direz comme moi que l'imitation directe de la nature ne fit jamais que retarder les perfectionnements du progrès. Non pas que la raison s'en soit affranchi immédiatement, car il ne faut pas croire, avec certains esprits un peu pressés, que l'homme ayant besoin d'un moyen de transport imagina d'emblée la roue. Non! L'usage des jambes inspira longtemps les recherches des moyens de transport, et je vous rappellerai que le premier bateau du Marquis de Jouffroy ne marchait peut-être pas avec des jambes, mais était actionné par d'énormes pattes de palmipèdes qui s'articulaient alternativement. Et puisque nous en sommes aux exemples, je vous rappellerai également que les premières locomotives présentaient une force d'adhérence au sol si problématique que les ingénieurs les avaient munies de véritables jambes de force à crampons, qui leur permettaient de s'accrocher au sol. Enfin, l'avion de Ader avait des ailes battantes.

L'imitation tenace paraît donc au début de toutes les recherches. Heureusement elle n'y demeure pas et finit, toujours même, par être reléguée parmi les vérités commodes de la plus inutile vulgarité.

L'éducation et les enseignements de la tradition nous ont appris, en effet, qu'il n'est pas possible d'accorder de valeur absolue aux injonctions des sens. Depuis l'antiquité la philosophie nous l'enseigne, et, malgré qu'elle en aie, la philosophie moderne ne peut prouver le contraire. « La vérité n'est pas dans nos sens, disait Malebranche, mais dans l'esprit », et Helmoltz après Bossuet d'ailleurs, nous a montré que les sens ne nous apprennent que leurs propres sensations. Kant enfin dit très justement : « que les sens ne nous donnent exclusivement que la matière de la connaissance, alors qu'au contraire l'entendement nous en donne la forme. »

Cette conception idéaliste, si fertile en beautés artistiques et poétiques, forme la base traditionnelle du grand art et les esprits modernes l'ont admise à peu près sans restriction.

Ce n'est pas en buvant ou en regardant l'eau que nous apprendrons ce qu'elle est, ce n'est pas seulement en regardant avec nos yeux un objet que nous le connaîtrons. Les objets ne possèdent que l'émotion que nous leur donnons à l'aide des moyens que nous fournissent notre sensibilité et notre intelligence. Ils sont des images qui n'existent que quand nous faisons strictement attention à elles, ou que nous leur décernons une valeur artistique. Mais ces images disparaissent dès que nous cessons de penser à elles, et seuls subsistent nos rapports avec ces objets. Et par les rapports, j'entends la représentation dans notre esprit de celles de leurs parties essentielles grâce auxquelles les mêmes objets seront éternellement casés dans un coin de notre entendement. Nos rapports avec eux sont donc déterminés en dehors de leur

aspect. Or, je l'ai montré, ces rapports ne peuvent être uniquement obtenus par nos sens, et ne pourrai-je vous le mieux montrer qu'en citant ce fait vulgaire, que malgré la théorie des canaux semi-circulaires, si nous n'avions que le sens visuel à notre disposition, nous ne serions pas sans inquietude sur le parallélisme perpétuel des rails de chemin de fer.

Indépendamment de ce défaut, la peinture exclusivement sensuelle, enfermée dans son petit cercle de vérités provisoires, ne traduit toujours qu'un fragment de l'espace, choisi forcément d'une façon arbitraire et illégitime. Puisque nous ne connaissons pas de point fixe dans l'espace, que nous ne possédons aucune assise valable, comment vouloir situer un objet de façon vraie ?

Dans le même sens la peinture de vision ne peut traduire qu'un fragment du temps. Les sens ne perçoivent en effet que le passager, le fugitif, ils ne peuvent fixer qu'une fraction de la durée, une parcelle de l'éternité. D'ailleurs à ce sujet, un exemple frappant de cette lacune, ne se présente-t-il pas chez les impressionnistes ? D'une pochade excellente, ne tiraient-ils pas souvent, un tableau médiocre ? Si, n'est-ce pas, et pourquoi ? Si ce n'est que l'impression fugitive de l'artiste, à peine tracée, présentait une certaine valeur, alors que la même une fois *fixée* s'encombrait de *richesses* parasites qui n'en faisaient qu'un fatras.

Cest ainsi, qu'avec la peinture de vision directe, les lois de la perspective sont tombées en désuétude, comme l'avaient fait déjà la règle des trois unités, la loi des tourbillons et tant d'autres grandes lois physiques et sociales.

Mais, ne voyez là aucune prétention, je vous prie, car je sais mieux que personne que l'on n'enlève jamais une illusion aux hommes que pour la remplacer par une nouvelle. Et les anciennes lois

renaissent toujours dans les cerveaux des homme, mais elles reviennent sous de nouvelles formes, voilà tout.

Nous pouvons donc penser avec Platon : « Les sens ne perçoivent que ce qui passe, l'entendement ce qui demeure ». Quelle belle lettre de noblesse pour notre art et quel rêve pour un artiste, que tenter de fixer sur la toile ou dans le marbre, bien plus qu'une portion du temps, mais la durée, toute la durée, bien plus qu'une dimension déterminée, l'espace lui-même. Et remarquez ici comment l'art rejoint la philosophie dans ce qu'elle a de plus poétique et de plus hardi.

L'on dira : « Voilà de bien grands mots ! » mais souvenons nous que l'art est une perpétuelle élévation, et que l'artiste a tous les droits. Je sais qu'il est aussi un jeu de l'esprit ; mais si l'artiste peut, la plupart du temps intuitivement, donner à de tels jeux de l'esprit une pareille grandeur, quelle plus belle intention !

Je sais encore qu'on nous reproche souvent notre appel à Platon, mais notez bien, je vous prie, que nous ne faisons intervenir de philosophie dans l'art qu'à propos des intentions intellectuelles de l'artiste, et que jamais l'esthétique ne se mêlera des moyens d'expression de sa sensibilité. Les Cubistes ne font pas de philosophie. D'ailleurs en feraient-ils qu'il n'y aurait à cela que peu d'inconvénient, car de nos jours, la philosophie n'a plus guère de valeur que considérée comme un art. Aussi, je m'en souviens, quelle n'était pas la joie des premiers Cubistes, lorsqu'aux jours lointains, d'il y aura bientôt dix ans, je leur montrais par les citations des philosophes, comment leurs déductions, avaient comme refait la plupart de ces grandes pensées.

Les sens ne perçoivent que ce qui passe, l'esprit ce qui demeure. » Cette pensée fut une de celles qui inquiéta le plus

Cicéron dit, à son tour, ceci : « Lorsque Phidias voulait sculpter la statue d'un Dieu, il ne cherchait pas de modèle parmi les hommes. mais dans son esprit — in ipsius mente — Et ce dernier fait illustrera parfaitement une phrase de Bossuet qui les résume tous : « Les sens ne peuvent supporter les extrêmes, mais l'entendement n'en est jamais blessé ».

Nous voyons assez d'après ces exemples combien les Anciens accordaient d'importance aux injonctions de leur imagination ; et je ne saurais omettre non plus les efforts synthétiques de l'art nègre, pour vous montrer comment cette forme d'interprétation de l'art se trouve en puissance dans les écrits des grands philosophes, comme aux degrés inférieurs de l'humanité.

Pour compléter cette idée je voudrais vous dire comment cette conception de l'art a trouvé des équivalents dans la façon dont sont établis tous les rapports des hommes.

Quelques artistes ont employé le mot « créer » pour indiquer combien leurs œuvres avaient peu de rapport avec les sujets qui les avaient inspirées. Le mot « créer » est ici un peu fort, et seule sa commodité excuse un peu sa superfétation. Néanmoins il prête à l'équivoque et rappelle un peu trop le « Dieu tombé », qui n'est en réalité qu'un animal parvenu. « Créer » est en effet, faire quelque chose de rien, et ce mot a été galvaudé. Cependant l'idée qu'il représente n'en a pas moins une signification assez précise et qu'il importe de dégager.

« Les lois, dit Montesquieu, sont les rapports nécessaires. » Eh bien ! je tiens que le choix d'éléments primordiaux des objets, préconisé par nos artistes, constitue « la loi même » de ces objets. Et vous verrez que cette « loi » ne naît pas autrement que les lois scientifiques et sociales de l'humanité. La part de découverte de Newton réside non pas dans ce qu'il a examiné les étoiles, ni dans

ce qu'il a utilisé le moyen des mathématiques, mais bien dans l'énoncé de cette loi; « L'attraction terrestre varie comme l'inverse du carré des distances. » Même conception chez le législateur. Comme il ne pouvait établir un jugement particulier ou une disposition spéciale pour chaque individu et suivant tous les cas, il opéra l'analyse, puis la synthèse de tous les cas pour en tirer les lois qui sont les rapports justes entre tous les cas qui lui furent soumis.

C'est ainsi que nous retrouverons le même mécanisme dans le travail de l'artiste. Lorsque le peintre, en effet, se trouve en présence des objets, le premier travail de son esprit imaginatif consiste en une analyse des mêmes objets, qu'il étudie dans ses esquisses ou dans ses ébauches. A la faveur de cette analyse, il dégage les éléments primordiaux qu'il considère comme les plus beaux et qui sont à son avis, les signes incontestables de leur idée première, ou de leur forme la plus pure. Enfin, par un travail synthétique qu'il exécute à l'aide de tous ses moyens picturaux, il constitue un ensemble nouveau de tous ces éléments.

Lorsque le physicien songe à la composition chimique de l'eau, il ne l'examine pas sous son aspect d'utilité, de fraîcheur ou de saveur, mais il la considère comme un agrégat de molécules. L'artiste opérera de même façon et son œuvre sera donc comme une loi de tous les rapports des éléments entre eux. Il n'y aura pas là, création à proprement parler, mais analyse, synthèse, puis établissement d'une loi de cette sorte de phénomène. Et le nombre de ces lois pourra être aussi considérable que l'est celui de toutes les lois humaines.

Après les recherches de l'esprit, nous arrivons aux données des sens, c'est-à-dire à l'exécution de l'œuvre, à sa réalisation.

Mais ici, pour le commentateur surgit une grave difficulté. Des goûts et des couleurs, dit-on, il ne faut pas discuter. Voilà en

qui après de longues conférences finit par démontrer récemment que toutes réflexions faites, les aéroplanes ne pouvaient être construits autrement qu'ils ne l'avaient été.

L'artiste devra donc se garder d'un excès de méthode. Cependant je m'empresse de dire qu'il devra se méfier autant de l'exagération contraire, je veux parler de celle qui ferait des sens les tyraniques dominateurs. Pour les motifs plus haut cités, il est incontestable que si l'influence des sens s'affirmait seule, l'artiste verserait infailliblement dans la décoration pure, et l'émotion artistique qui ne vaut que par sa distinction sombrerait dans une vulgarité utilitaire qu'aucun pragmatisme ne saurait ériger en beauté.

Les sens sont dangereux, la volupté se paie cher et puisque la perfection est au-dessus de nous, il faut pour l'approcher se montrer désintéressés et faire des sacrifices. D'ailleurs, nous savons assez que la sensualité, cette foi d'ordre inférieur n'a jamais fourni de manifestations qu'aux époques de décadence. Devant certaines tentatives périlleuses, l'artiste n'oubliera donc pas que la qualité d'une œuvre repose sur le choix des différentes parties qui la composent. Qu'il s'agisse de choix des éléments ou de choix de moyens, l'artiste *discernera les éléments* ou les moyens *picturaux*, de ceux des éléments ou des moyens qui ne le seraient pas. De plus il ne perdra jamais de vue que leur dépense exagérée, sans un choix très sévère, amènerait facilement l'incohérence, la confusion et surtout l'équivoque. Certains artistes ont imaginé de contrôler justement le choix de certains de leurs éléments à l'aide de ce moyen nouveau qui consistait à coller dans leur tableau du papier et du faux bois. Voilà déjà un essai de limitation qui a porté ses fruits. Mais, ce procédé ne devait subsister que comme moyen de contrôle personnel de l'artiste, car son établissement

comme moyen définitif risquait aussi de le faire sombrer dans une exagération également à redouter, je veux parler de la recherche et de l'utilisation des moyens pour les moyens.

Les moyens, expression vivante de sa sensibilité doivent être fournis à l'artiste par la suggestion de son intuition, ou inspirés par la réminiscence d'œuvres classiques. Si au contraire les moyens n'étaient que l'objet et le résultat de recherches, ce ne pourrait être qu'à la suite d'un effort cérébral qui risquerait toujours d'occasionner un manque d'équilibre. Et dans le cas présent comme dans un précédent, à rechercher les moyens pour les moyens, l'artiste s'éloignerait toujours de la rive humaine, perdrait pied et s'enfoncerait dans un individualisme inextricable où il serait seul à se suivre. De même qu'il ne faut pas dire: «faisons quelque chose de nouveau», ne dites jamais «cherchons des moyens nouveaux.» Sans quoi nous retombons dans l'enseignement de l'école qui dit à l'élève : «Faites ceci, mais ne faites pas cela », et ne lui conseille en définitif que de refaire le déjà fait.

En définitive pour le plus bel équilibre et pour le plus sûr épanouissement de la beauté, l'on doit trouver dans toute représentation d'art, une comparaison, une confrontation entre ce qu'auront fourni dans une œuvre et l'esprit et les sens. Et c'est du choix de ces deux sources que jaillira l'émotion artistique ou poétique sous forme d'une *exagération* qui sera le *lyrisme*.

Reste à donner à cette exagération cette mesure juste que nous préconisons, mais ceci est le secret du génie.

Néanmoins, je persiste a croire que la connaissance des Maîtres, la compréhension juste de leurs œuvres et le respect de la tradition doivent apporter une aide puissante à la recherche de ces résultats.

Le Cubisme montre d'ailleurs maints exemples de cette vénération. Ainsi l'artiste sensuel pourra rechercher les contrastes subjectifs des couleurs, tels que l'on en rencontre chez Giotto, ces fameux constrastes qui faisaient dire à un critique que l'on ne savait jamais d'ou venait la lumière, ni l'heure qu'il était dans les œuvres du grand Primitif, tant Giotto s'inquiétait peu de l'imitation servile. La plupart des Primitifs, vivaient en Dieu, et le temps comme l'espace n'existaient pas pour eux. Aussi verrons nous le Cubiste inspiré par Giotto dédaigner dans sa toile, l'ombre imitée d'un objet éclairé suivant la perspective, pour disposer dans la même intention constructive un plan de couleur quelconque qui ne sera plus l'ombre, mais sa représentation indirecte et non définie, son équivalence, son analogie.

Nous avons admis, n'est-ce-pas que la reproduction *directe* des lignes droites, et courbes comme des surfaces ne saurait constituer qu'un travail d'imitation simple et dénué de tout intérêt artistique.

L'artiste appliquera encore le même raisonnement à l'étude du dessin et des surfaces. Il est peu légitime, je le sais, de détacher le dessin et les surfaces de la couleur, puisque les objets ne sont que des surfaces colorées, mais je ne le ferai ici que dans un but analytique.

Nous aurons donc la recherche des constrastes des surfaces, l'étude de leurs influences réciproques et enfin l'examen de l'influence des droites et des courbes sur leurs voisines; mais, ceci, toujours dans le but de découvrir leurs rapports.

Or, ces recherches, elles aussi, seront basées sur les exemples de la tradition. L'artiste les transposera, les transformera suivant l'état de sa sensibilité moderne, mais il leur conservera toujours le

même esprit d'équilibre. Et ce sera une joie pour le spectateur que de découvrir dans telle toile une courbe sinueuse définitivement admise et toujours répétée dans certain cas, et telle qu'en usaient souvent les Égyptiens pour représenter une forme déterminée par leur esprit, comme signe local. Dans le même sens nous retrouverons, toujours indépendamment d'une idée représentative quelconque les modes de groupement les plus classiques. Et les constructions transposées, mais rajeunies et amplifiées des Chardin et des Watteau, par exemple, affirmeront souvent leur fructueuse influence.

Je ne veux pas dépasser ici les limites d'une causerie.

Pour le cas présent comme dans bien d'autres, je sais que les meilleures raisons sont les pires. L'on aime ou l'on aime pas et l'on ne doit pas chercher à comprendre. Ce qu'il faut donc avant tout c'est aimer une œuvre pour quelque raison que ce soit, nous la comprendrons toujours dans la suite.

Je n'ai pas la prétention de vous voir attraper le coup de foudre devant une toile cubiste, ceci ne sera jamais le fait que de tous jeunes gens! Et d'ailleurs j'aurais trop à dire sur ce sujet. Mais les admirateurs de cette formule d'art, je parle de ceux qui avaient aimé antrieurement d'autres formes de la peinture, se sont d'abord accoutumés, acclimatés peu à peu à cette nouvelle notation et d'éclaircissements en constatations se sont pris à aimer cet art comme je l'aime moi-même, sans cesser d'accorder pour cela leur tribut d'admiration aux manières artistiques qui pour n'être pas conçues suivant les même principes n'en accusent pas moins les plus riches talents.

Il faut donc pour admettre cet art introduire un peu de foi

dans le goût que l'on en a; et c'est la grâce que je vous souhaite. D'ailleurs il en est ainsi pour tout art.

Rappelez vous seulement que le Cubisme n'est qu'un essai de notation nouvelle susceptible de perfectionnement et qu'il n'a d'autre but que proposer à l'examen de votre sensibilité des ensembles nouveaux d'éléments d'objets parfaitement connus et ce grâce à des moyens choisis de la façon la plus judicieuse et la plus traditionnelle.

Traditionnel, je vous ai dit que le Cubisme l'était, en vous indiquant comment la construction de ses lois rappelait le patron de toutes les grandes lois scientifiques. Mais pour terminer je voudrais vous montrer maintenant, comment les lois du Cubisme sont également humaines. Mais pour cela je vous demanderai permission viser de plus haut.

Toutes proportions gardées, la nature dans ses origines n'a t-elle pas procédé suivant ces mêmes lois? Souvenez-vous de ce que je vous ai dit, il n'y a qu'un instant. N'est-ce pas avec les mêmes principes vitaux, avec leurs éléments premiers pris dans leur essence, dans leur plus pure simplicité, que la nature nous a donné l'immense variété et la complexité de la faune. N'est-ce pas avec un peu du suc de la terre et d'humbles graines que se sont multipliés les miracles si divers de la flore. N'est-ce pas avec les mêmes éléments simples que le Créateur a donné naissance au brin d'herbe comme au plus orgueilleux des chênes.

Quelle jolie chose, quel rêve d'art que tirer de ces éléments simples et divers qu'étaient un peu d'eau, de terre, de racines, que sais-je, un pêcher en fleurs.

Aussi puisque j'ai l'avantage de parler devant un auditoire si complaisant et si libéral, me permettrez-vous de vous demander pour en finir : « Est-ce que le Créateur, lui-même, ne serait pas le premier Cubiste » ?

Imprimerie P. Birault
4, Rue Tardieu - Paris

PRIX : 2 fr. 50